BILLY WILDER



por James Linville, **1996**

Billy Wilder, uno de los más importantes escritores-directores del cine norteamericano, siempre ha sostenido que las películas tienen "autor", y siempre ha creído que gran parte de la dirección de un film se lleva a cabo en la escritura. Como muchos de los grandes realizadores cinematográficos, Wilder empezó su carrera como escritor, pero sin embargo es una figura única por su grado de implicación en el desarrollo del material que ha dirigido. Por cierto, coescribió todas las películas que ha dirigido, un total de veinticuatro.

Samuel "Billy" Wilder nació el 22 de junio de 1906 en Viena, en el imperio austrohúngaro. Después de pasar varios años como periodista –cuyo acontecimiento destacado fue un solo día en el que entrevistó a Richard Strauss, Arthur Schnitzler, Alfred Adler y Sigmund Freud–, Wilder derivó hacia Berlín. Allí trabajó como periodista policial, crítico teatral y (según dice) gigoló, antes de empezar a producir argumentos para la floreciente industria cinematográfica alemana, para la cual escribió finalmente más de doscientos guiones, incluyendo el del notable precursor del neorrealismo, *Gente en domingo* (1920). Acuciado por el creciente ascenso de Hitler, Wilder abandonó Berlín. Su madre, su abuela y su padrastro, que permanecieron en Viena, perecieron más tarde en el Holocausto. Wilder llegó a Hollywood con una visa temporaria y sin hablar casi nada de inglés, para compartir un cuarto y una lata de sopa diaria con el actor Peter Lorre. Más tarde su alojamiento mejoró, ya que se mudó a un vestíbulo próximo al baño de damas del Chateau Marmont, en Sunset Boulevard.

Billy Wilder empezó su carrera en Estados Unidos en un momento en que los estudios habían comenzado a dejar que algunos guionistas dirigieran sus propios guiones –o, como dijo un ejecutivo del cine, "a dejar que los locos gobernaran el manicomio"–, un fenómeno que hizo posible la trayectoria de un número considerable de escritores-directores prestigiosos (Preston Sturges, John Huston, Joseph Mankiewicz). Ernst Lubitsch, un emigrado del cine mudo, era jefe de producción de Paramount (único caso en el que un realizador cinematográfico estuvo a cargo de un estudio de importancia) y allí Wilder hizo sus primeras armas.

Como escritor contratado de Paramount, coescribió una cantidad de películas con Charles Brackett, entre ellas *Ball of Fire*, dirigida por Howard Hawks; *La octava esposa de Barbazul* y *Ninotchka*, dirigidas por Lubitsch. Aunque Wilder da a la experiencia de haber trabajado con Lubitsch el crédito de su sabiduría sobre cine, se fue exasperando cada vez más ante la mala interpretación que daban a sus guiones algunos directores menores. Por eso decidió convertirse él mismo en director.

Las películas de Wilder cubren un espectro extraordinariamente amplio, desde el cine negro hasta las comedias excéntricas. Aunque alega que como director siempre aspiró a lograr un estilo distanciado, todas sus películas están marcadas por una visión singular –una elegante dramatización de los personajes a través de la acción, diálogos inconfundibles, y una visión agridulce, o casi misantrópica, de la humanidad–, cualidades que surgen, fundamentalmente, de la escritura. Los créditos de Wilder como director y coguionista incluyen *Double Idemnity (Pacto de sangre), Sunset Boulevard (El ocaso de una vida), Sabrina, Ace in the Hole, Stalag 17, The Lost Weekend, Una Eva y dos Adanes (Some Like it Hot)* y *Piso de soltero (The Apartment)*. Cuatro películas que Wilder dirigió y de las cuales fue coguionista han sido elegidas por el National Film Registry de la Biblioteca del Congreso para ser preservadas. Sólo John Ford, con cinco películas, lo ha superado.

La oficina a la que acude todos los días es una simple suite del segundo piso de un edificio de oficinas. Sobre la pared, frente a su escritorio, en letras doradas de veinte centímetros de altura, se lee las pregunta: ¿COMO LO HUBIERA HECHO LUBITSCH? Contra la pared hay un sofá, parecido a un diván de psicoanalista, y la pared opuesta está decorada con fotos que incluyen una cantidad donde se lo ve con otros grandes escritores-directores cinematográficos... John Huston, Akira Kurosawa y Federico Fellini. Wilder señala un collage Polaroid que muestra un escritorio atiborrado de papeles –"el retrato que hizo David Hockney de mi oficina"– y después, con una suerte de diversión mercurial, un número de sus propias creaciones, una serie de caricaturescos moldes de yeso de un busto de Nefertiti, cada uno de ellos pintado y decorado con los rasgos distintivos de una cantidad de personajes del mundo de la cultura: una Nefertiti Groucho, una Nefertiti Einstein, una Nefertiti Little Tramp. Wilder menciona con cierto orgullo la "exposición individual" de estas figuritas presentada en una galería de arte vecina.

Al preguntarle acerca de su famosa colección de obras de arte. Wilder dice: "No me hice rico como director de cine, me hice rico vendiendo arte. Treinta y cuatro millones de dólares, para ser exacto, cuando la colección salió a la venta en Christie's". Cuando se le piden instrucciones para coleccionar dice: "Con seguridad, no coleccione. Compre lo que le guste, consérvelo, disfrútelo". Más tarde, agregaría otras instrucciones para hacerse rico: "Financie algunas películas pornográficas y después, para equilibrar su inversión por si ascienden los valores familiares, compre acciones en Disney". Y también: "Apueste constantemente en contra de *Los Angeles Rams*".

Un hombre inquieto, más alto de lo que uno se imagina, Wilder usa grandes anteojos de armazón negro, y se comporta con el aire de un dictador benévolo y hasta exuberante. Tras instalarse firmemente en una enorme silla detrás de su escritorio, dice: "Ahora bien, usted quería preguntarme algo".

BILLY WILDER

Al llegar a la industria del cine norteamericano en un momento en el que estaban trabajando allí muchos directores alemanes prestigiosos, ¿se sintió parte de un grupo especial?

–Había algunos directores alemanes excelentes, encabezados por Lubitsch, pero cuando conocí a Lubitsch sólo intercambiamos un apretón de manos; él no tenía ningún interés en mí cuando recién llegué. En realidad, era reticente a darle trabajo a los alemanes; pasaron cuatro años hasta que me contrató. Yo había escrito algunas películas en Alemania, trabajando por lo general solo. Pero cuando llegué aquí necesité un colaborador debido a mi escaso manejo del inglés y al hecho de que sólo conocía unas trescientas palabras del idioma. Más tarde descubrí que si tenía un buen colaborador me resultaba muy grato hablar con alguien en vez de llegar a una oficina vacía. El jefe del departamento de escritores de Paramount tuvo la buena idea de asignarme a Charles Brackett, un distinguido hombre del Este que había asistido a la Escuela de Leyes de Harvard, y que tenía unos quince años más que yo. Me gustaba trabajar con él. Era muy buena persona. Era miembro de la mesa redonda del Algonquin. Había sido crítico de cine o de teatro en *The New Yorker* de los comienzos, durante la década de 1920.

Un día, nos llamaron a Brackett y a mí para ver a Lubitsch. El nos dijo que estaba pensando hacer una adaptación de una obra francesa sobre un millonario... un tipo muy recto y respetuoso de la ley, que nunca tenía relaciones con una mujer si no se casaba con ella. ¡Así que se había casado siete veces! Lo iba a representar Gary Cooper. Claudette Colbert interpretaría a la mujer que estaba enamorada de él, y que insistía en decir: "Me casaré contigo, pero sólo si soy tu última esposa". Como el encuentro de ambos se dilataba, le dije: "Tengo un encuentro justo para su historia". Un encuentro justo era en esa época un elemento esencial de las comedias románticas, la ocasión en la que el muchacho conoce a la chica de una manera particular, y saltan chispas. "Digamos que su millonario es un americano muy avaro. Va a una tienda en Niza o en la Riviera francesa, donde trata de comprar la chaqueta de un pijama, sólo la chaqueta, porque nunca usa los pantalones. Ella está en la misma tienda comprando un pijama a su padre, que por casualidad sólo usa el pantalón." Eso rompió el hielo, y nos pusieron a trabajar en esa película, que resultó ser *La octava esposa de Barbazul*.

Lubitsch, por supuesto, siempre encontraba la manera de mejorar cualquier cosa. Agregó otro matiz al encuentro. Brackett y yo estábamos trabajando en la casa de Lubitsch, cuando durante un descanso Lubitsch salió del baño y dijo: "Qué les parece si cuando Gary Cooper va a la tienda a comprar su chaqueta pijama, el vendedor busca el supervisor, y Cooper vuelve a explicar que sólo quiere comprar la chaqueta. El supervisor dice 'es absolutamente imposible', pero cuando ve que nada detendrá a Cooper dice: 'Tal vez podríamos hablar con el gerente'. El gerente dice: '¡Nunca he oído nada igual!', pero termina llamando al dueño de la tienda, que estaba durmiendo. Vemos en un primer plano al dueño atendiendo el teléfono. Dice: '¡Es un ultraje!' Y cuando el dueño vuelve a la cama, se ve que él tampoco usa el pantalón pijama".

Usted tiene una leyenda enmarcada en oro colgada de la pared frente a su escritorio: ¿COMO LO HUBIERA HECHO LUBITSCH?

–Cuando tenía que escribir una comedia romántica, en la línea de Lubitsch, si me quedaba varado en medio de una escena, pensaba: "¿Cómo lo hubiera hecho Lubitsch?"

Bueno, ¿y cómo lo hacía?

–Un ejemplo que puedo darle de las ideas de Lubitsch tiene que ver con *Ninotchka*, una comedia romántica que Brackett y yo escribimos para él. Ninotchka debía ser una leninista verdaderamente firme, una comisario rusa fuerte e inflexible, y nos preguntábamos cómo podríamos dramatizar el hecho de que ella, sin desearlo, se enamorara. ¿Cómo podríamos hacerlo? Charles Brackett y yo escribimos veinte páginas, ¡treinta páginas, cuarenta páginas! Todo muy laboriosamente.

A Lubitsch no le gustó lo que habíamos hecho, no le gustó en absoluto. Entonces nos llamó y tuvimos otra reunión en su casa. Hablamos de eso, pero por supuesto nosotros seguíamos... bien, bloqueados. Lubitsch se excusó para ir al baño, y cuando regresó a su living anunció: "Muchachos, lo tengo".

Es raro, pero nos dimos cuenta de que siempre que aparecía con una idea, me refiero verdaderamente a una *gran* idea, era cuando volvía del baño. Empecé a sospechar que tenía un pequeño escritor fantasma en el inodoro.

"Tengo la respuesta –dijo. Es el sombrero".

"¿El sombrero? ¿Cómo el sombrero?"

Nos explicó que cuando Ninotchka llega a París, el valijero está a punto de bajar sus cosas del tren. Ella pregunta: "¿Por qué desea cargar las valijas? ¿No le da vergüenza?". Y él responde: "Depende de la propina". Ella dice: "Debería darle vergüenza. Es indigno que un hombre cargue las cosas de otra persona. Yo misma las llevaré".

En el hotel Ritz, donde se alojan los otros tres comisarios, hay un largo corredor con vidrieras que exhiben diversos objetos. Sólo vidrieras, no negocios. Ella pasa ante una vidriera que exhibe tres sombreros excéntricos. Se detiene y dice: "Esto es ridículo. ¿Cómo puede sobrevivir una civilización de personas que se ponen estas cosas en la cabeza?". Más tarde planea ver París: el Louvre, el puente de Alejandro III, la Place de la Concorde. En cambio, va a visitar las usinas, las fábricas, para aprender cosas prácticas que pueda usar al regresar a Moscú. Al salir del hotel pasa otra vez ante la vidriera que exhibe los tres sombreros excéntricos.

Ahora empieza a desarrollarse la historia entre Ninotchka, o Garbo, y Melvyn Douglas; ocurren toda clase de pequeñas cosas que se suman, pero todavía no hemos visto ningún cambio. Ella abre la ventana de su cuarto del hotel, que domina la Place Vendôme. Es un bello espectáculo, y ella sonríe. Los tres comisarios van a su habitación. Finalmente, están listos para trabajar. Pero ella dice: "No, no, no, está demasiado hermoso para trabajar. Nosotros tenemos las reglas, pero ellos tienen el clima. Por qué no van a las carreras. Es domingo. Estará hermoso en Longchamps", y les da dinero para apostar.

Cuando ellos se marchan a Longchamps, ella cierra con llave la puerta de su suite, después la puerta de su cuarto. Vuelve al dormitorio, abre un cajón... ¡y del cajón extrae el más excéntrico de los sombreros! Lo alza, se lo pone, se mira en el espejo. Eso es todo. Sin una sola palabra. Nada. Pero ha caído en la trampa del capitalismo, y sabemos adónde vamos a partir de allí... todo a partir de media página de descripción y una sola línea de diálogo. "Hermoso clima. ¿Por qué no pasan un día maravilloso?"

¿Sunset Boulevard?

–Durante mucho tiempo yo había deseado hacer una comedia sobre Hollywood. Dios me perdone, quería hacerla con Mae West y Marlon Brando. ¡Mire en lo que se convirtió esa idea! Se convirtió en cambio en la tragedia de una actriz del cine mudo, todavía rica, pero que cayó en el abismo después de las películas sonoras. "Yo soy grande. Son las películas las que se han vuelto pequeñas." Yo ya tenía esa línea de antes. De algún otro sitio tenía la idea de un escritor que está en las malas. Nada encajó del todo hasta que conseguimos a Gloria Swanson.

Primero habíamos buscado a Pola Negri. La llamamos por teléfono, y tenía demasiado acento polaco. Ya ve por qué alguna de esa gente no hizo la transición a las películas sonoras. Fuimos a Prickfair y visitamos a Mary Pickford. Brackett empezó a contarle la historia, porque él era el más serio. Yo lo interrumpí. "No, no lo hagas", lo disuadí. Ella iba a sentirse insultada si le contábamos que debía representar a una mujer que empieza una relación amorosa con un hombre que tiene la mitad de su edad. Le dije: "Lo lamentamos mucho, pero no tiene sentido. La historia se vuelve muy vulgar".

Gloria Swanson había sido una gran estrella, que gobernaba a todo un estudio. Trabajaba con DeMille. Una vez que estaba vestida, peinada a la perfección, la ponían en una silla de mano, y dos hombres fuertes la cargaban hasta el set para que no se le despeinara ni un pelo. Pero más tarde hizo un par de películas sonoras que fueron terribles. Cuando le di el guión, Swanson dijo: "*Tengo* que hacer esto" y se convirtió en un ángel, absolutamente.

Siempre que pude, usé estrellas en *Sunset Boulevard*. Usé a Cecil B. DeMille para representar a un importante director de un estudio. Usé a Erich von Stroheim para representar al director que dirigió las primeras películas con Swanson, algo que en realidad hizo. Pensé: "Ahora, si hay una partida de bridge en la casa de una estrella del cine mudo, y si quiero mostrar que nuestro héroe, el escritor, ha sido degradado hasta convertirse en el mayordomo que limpia los ceniceros, ¿quién debería estar allí?". Busqué a Henry Warner, que representó a Jesús en las películas bíblicas de DeMille, a Anna Q. Nilsson y a Buster Keaton, que era un excelente jugador de bridge, un jugador de torneos. La industria del cine sólo tenía cincuenta o sesenta años de existencia, de modo que todavía vivían algunos de los pioneros. Como el viejo Hollywood estaba muerto, esa gente no estaba muy ocupada. Tenían tiempo, podían ganar un poco de dinero, un poco de reconocimiento. Les encantó hacerlo.

¿Alguna vez se sintió decepcionado por los resultados, porque la película que usted había imaginado o incluso escrito no había salido?

–Seguro, he cometido errores, por amor de Dios. A veces uno pone un huevo, y la gente dice: "Era demasiado prematuro. El público no estaba listo para eso". Tonterías. Si es bueno, es bueno. Si es malo, es malo.

La tragedia del realizador cinematográfico, opuesta a la del dramaturgo, es que para el dramaturgo la obra debuta en Bedford, Massachusetts, y después la llevan a Pittsburgh. Si se pudre, uno la sepulta. Si usted estudia los créditos de Moss Hart o de George Kaufman, verá que ninguno pone la obra que estalló en provincia y que fue sepultada después de cuatro representaciones.

Con una película eso no funciona; por estúpida y mala que sea siempre van a tratar de exprimir de ella hasta el último centavo. Uno vuelve a casa una noche y enciende la TV, y de pronto, allí en la televisión, devolviéndole la mirada, en horario central, ¡ha regresado esa película espantosa, esa *cosa*! Nosotros no enterramos a nuestros muertos; los mantenemos en circulación, oliendo mal.

Según tengo entendido, su colaboración con Chandler fue más dificultosa.

–Sí. Chandler nunca había estado en un estudio. Estaba escribiendo para una de esas revistas que publicaban relatos serializados, *The Black Mask* –la *pulp fiction* original–, y se las arreglaba como podía para sobrevivir. Poco antes, James M. Cain había escrito *El cartero llama dos veces*, y después una historia similar, *Pacto de sangre (Double Indemnity)*, que apareció serializada en tres o cuatro entregas en la difunta revista *Liberty*.

Paramount compró *Pacto de sangre*, y yo estaba ansioso por trabajar con Cain, pero él estaba ocupado trabajando en una película llamada *Western Union*, en la Fox. Un amigo productor me trajo algunos relatos de Chandler aparecidos en *The Black Mask*. Se veía que el hombre tenía un ojo maravilloso. Recuerdo especialmente dos líneas de esos relatos: "No hay nada más vacío que una piscina vacía". La otra es cuando Marlowe va a Pasadena en medio del verano y va a ver a un hombre muy viejo que está sentado en un invernadero, cubierto con tres frazadas. Y dice: "De sus orejas salían pelos lo suficientemente largos como para atrapar a una polilla". Un gran ojo... pero uno nunca sabe si eso funcionará en una película, porque los detalles de la escritura tienen que ser fotografiables.

Le dije a Joe Sistrom: "Probemos con él". Chandler vino al estudio, y le dimos a leer *Pacto de sangre*, el relato de Cain. Volvió al día siguiente: "Leí ese relato. ¡Es una absoluta mierda!". Odiaba a Cain por el gran éxito que había tenido con *El cartero llama dos veces*.

Dijo: "Bien, lo haré de todos modos. Deme un guión para que pueda familiarizarme con el formato. Hoy es viernes. ¿Le parece bien una semana después del lunes?".

"Qué mierda", dijimos. Usualmente un guión llevaba entre cinco y seis meses.

"No se preocupe", dijo él. No tenía idea de que yo no sólo era el director sino que se suponía que debía escribir con él.

Volvió a los diez días con ochenta páginas de una completa basura. Tenía algunas buenas frases de diálogo, pero debían haberle dado un guión escrito por alguien que quería ser director. Había puesto indicaciones de *fade-ins*, fundidos, toda clase de movimientos de cámara para demostrar que había aprendido la técnica.

Le pedí que se sentara y le expliqué que tendríamos que trabajar juntos. Siempre nos reuníamos a las nueve de la mañana, y terminábamos más o menos a las cuatro y media. Tuve que explicarle muchas cosas mientras avanzábamos, pero fue una verdadera ayuda para mí. Lo que hacíamos juntos tenía verdadera electricidad. El era un escritor muy, muy bueno... pero no de guiones.

Una mañana, estoy sentado allí en la oficina, son las diez de la mañana y ni rastro de Chandler. Once. A las once y media, llamé a Joe Sistrom, el productor de *Pacto de sangre*, y le pregunté: "¿Qué pasó con Chandler?".

"Estaba por llamarte. Acabo de recibir una carta de él, en la cual renuncia."

Aparentemente había renunciado porque, mientras estábamos allí sentados en la oficina, entraba demasiado sol y yo le había pedido que cerrara las cortinas sin decirle "por favor". Me acusó de beber como tres martinis durante el almuerzo. Además, escribió que le resultaba "muy desconcertante que el señor Wilder recibía dos, tres, a veces hasta cuatro llamadas de muchachas obviamente jóvenes".

Naturalmente. Yo respondía llamados telefónicos, tres o cuatro minutos para decir: "Encontrémonos en ese restaurante" o "Vayamos a tomar una copa allá". El tenía veinte años más que yo, y su esposa era mayor que él, anciana. ¡Y yo hablaba por teléfono con *muchachas*! El sexo era desenfrenado en esa época, pero yo tan sólo intentaba encontrarme a mí mismo. Más tarde, en una biografía, él dijo toda clase de cosas malas de mí... que era un nazi, que no era cooperativo y era rudo, y Dios sabe qué más. Tal vez el antagonismo incluso fue una ayuda. Era un tipo peculiar, pero me alegró mucho haber trabajado con él.

¿Por qué tantos novelistas y dramaturgos del Este, gente como F. Scott Fitzgerald y Dorothy Parker, la pasaron tan terriblemente mal trabajando aquí?

–Bien, porque los contrataban por enormes sumas de dinero. Recuerdo aquella época en Nueva York cuando un escritor solía decirle a otro: "Estoy en bancarrota. Voy a ir a Hollywood a robarme otros cincuenta mil". Más aún, ni siquiera sabían qué implicaba escribir para el cine. Hay que conocer las reglas antes de transgredirlas, y ellos simplemente no estudiaron. No estoy hablando tan sólo de los ensayistas o de los periodistas; hablo hasta de los novelistas. Ninguno de ellos se lo tomaba en serio, y cuando se enfrentaban con su superior, el productor o el director, no tenían ningún interés en que les dieran consejos. La idea que tenían era: "Bien, caramba, todo el mundo en Estados Unidos tiene un guión de cine en su interior... el policía de la esquina, el camarero de Denver. *Todo el mundo*. ¡Y también su *hermana*! He visto diez películas. Ahora bien, si tan sólo me dejaran hacerlo a mi manera...". Pero no es tan fácil. Para empezar a hacer aunque más no sea una película mediocre hay que aprender las reglas. Hay que saber cuál es el momento propicio, hay que saber crear personajes, un poco de movimientos de cámara, lo suficiente para saber si lo que uno está sugiriendo es posible. Ellos despreciaron todo eso.

Recuerdo a Fitzgerald cuando estaba trabajando en la Paramount, y yo trabajaba allí con Brackett. Brackett, que era del Este, había escrito novelas y obras de teatro, y había estado en Paramount durante años. Brackett y yo solíamos tomarnos descansos e íbamos a un cafecito que estaba cruzando la calle. "¡Oblath's!" –solíamos decir–, el único lugar del mundo donde se puede conseguir un Tom Collins grasoso." Siempre que veíamos a Scott Fitzgerald ahí, conversábamos con él, pero jamás nos preguntó nada sobre la escritura de guiones.

Las películas son parecidas a las obras de teatro. Ambas comparten una arquitectura y un espíritu. Un buen escritor de cine es una especie de poeta, pero un poeta que planea su escritura como un artesano, y que es capaz de decir qué es lo que está mal en el tercer acto. Lo que produce un guionista veterano puede no ser bueno, pero siempre será técnicamente correcto; si tiene un problema en el tercer acto sin duda sabe buscar la raíz del problema en el primer acto. Scott simplemente parecía no interesarse particularmente en ninguna de esas cosas.

Aparentemente Faulkner también tuvo dificultades.

–Oí decir que fue contratado por MGM, estuvo en el estudio durante tres meses, se marchó y se volvió a su casa; MGM no se dio cuenta y siguieron mandándole cheques a Mississippi. Un amigo mío fue contratado por la MGM para que hiciera un guión, y heredó la oficina en la que había estado trabajando Faulkner. En el escritorio encontró un block con tres palabras escritas: "Muchacho. Chica. Policía". Pero Faulkner hizo un poco de trabajo.

En cierto momento trabajó con Howard Hawks en *Tener y no tener (To Have and Have Not)*, y coescribió *Tierra de faraones (The Land of Pharaohs)*. Esa película se pasó mucho del plazo en cuanto a la producción, y superó en mucho sus costos estimados. En la pantalla había miles de esclavos arrastrando piedras enormes para construir las pirámides. Parecía un hormiguero. Cuando por fin terminaron la película y la proyectaron para que la viera Jack Warner, Warner le dijo a Hawks: "Bien, Howard, si toda la gente que aparece en la película viene a verla, tal vez salgamos a mano".

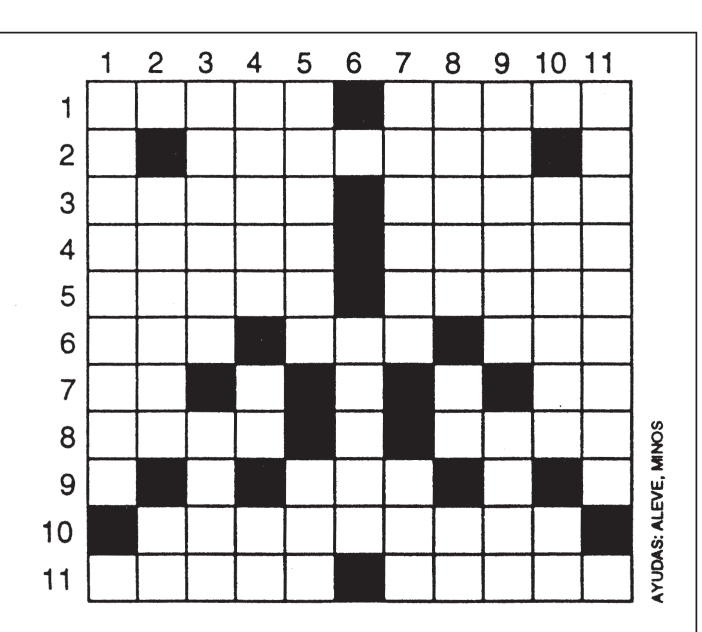
Pero había aquí otros escritores que eran inteligentes y buenos y que hicieron una pequeña fortuna. Los dramaturgos Ben Hecht y Charles MacArthur, por ejemplo. Hecht verdaderamente se hizo querer por las personas que trabajaban con él. Un productor o un director se encontraba en un atolladero... con el set preparado, los actores contratados, ya empezada la filmación, y debían admitir finalmente que el guión que tenían era imposible de ser usado.

Llamaban a Hecht y él se echaba sobre una cama en la casa de Charles Lederer y, en un block amarillo, producía una pila de hojas, un guión listo para filmar. Entonces le sacaban las páginas de las manos a Hecht, se las daban al señor Selznick, que las acomodaba, las mimeografiaba y las ponía en manos de los actores a la mañana siguiente. Era una manera loca de trabajar, pero Hecht se tomaba su trabajo muy en serio, aunque no tan en serio como se tomaba una obra de teatro de su autoría. Llamaban a esa clase de cosa curación de un guión. Si Hecht hubiera querido, podría haber tenido el crédito de unas cien películas más. ∎

Se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo. Este fragmento pertenece al volumen Críticos-Guionistas *de la colección* Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review.

VERANO 12 /
JUEGOS

CRUCIGRAMA



HORIZONTALES

1. Amansar un animal./ Cortar el pelo al ras.
2. Mueble de la cocina.
3. Tranquilizar./ Rey de Creta.
4. Pérfido, traidor./ Flojo, descuidado.
5. Fértil./ Palpan.
6. Arbol brasilero de madera dura./ Dueño, señor./ Poema de tono menor.
7. Níquel./ Prefijo privativo.
8. Planta aroidea./ Marca italiana de automóviles.
9. Bóvido del Tíbet.
10. Modelo.
11. Empeño, ahínco./ Lento.

VERTICALES

1. Perder la afinación.
2. Optar./ Dativo de pronombre.
3. Parte dura de los árboles./ Palo de la baraja.
4. Provincia vascongada./ Manganeso./ Primera nota musical.
5. Extravagancia./ Unidad monetaria de Japón.
6. Etica.
7. Lejano, distante./ Oxido de calcio.
8. Intención, voluntad./ Símbolo del californio./ Consonante.
9. Terror, miedo grande./ Para Homero, sangre de los dioses.
10. Audacia./ Iniciales del actor Dreyfuss.
11. Que resuena o repercute.

GRILLAS DE MENTE

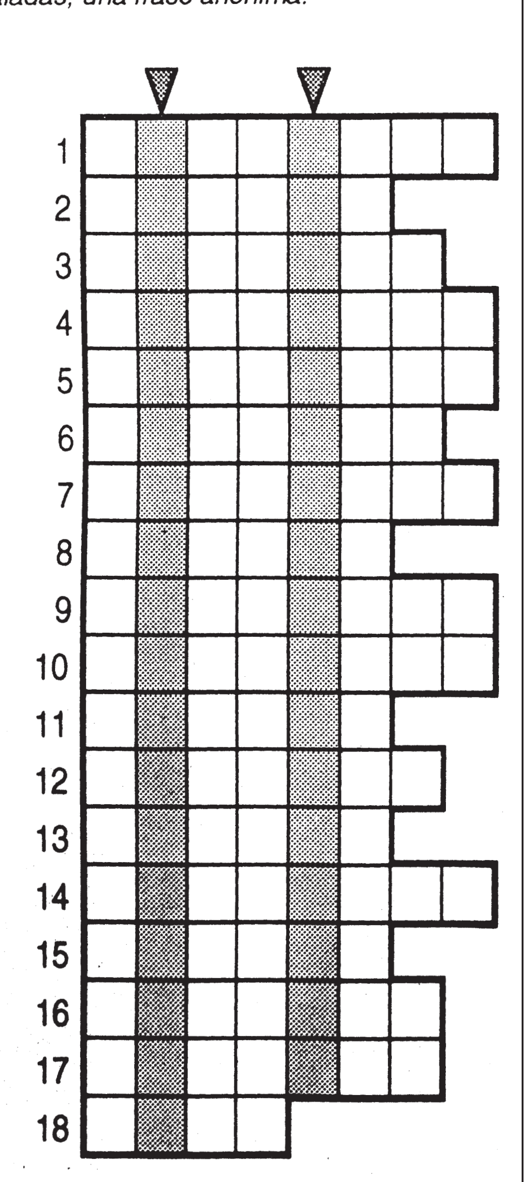
Encuentre las palabras definidas, ayudándose con la lista de sílabas que figura al pie, y escríbalas en el esquema. Al terminar podrá leer, en las columnas señaladas, una frase anónima.

DEFINICIONES

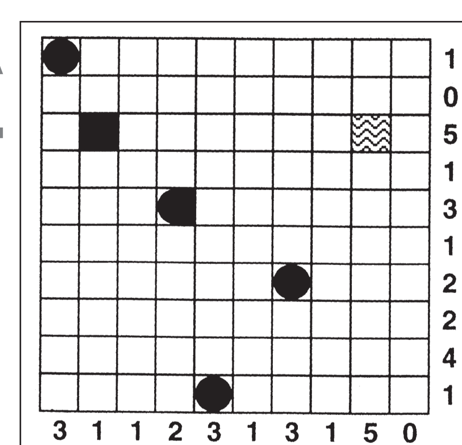
1. Parte de la biología que estudia la relación entre los organismos y su ambiente.
2. De Malasia.
3. Empaquetar, embalar.
4. Profesión del abogado.
5. Que tiene la manía de decir mentiras.
6. Diámetro interior de las armas de fuego.
7. Persona que forma proyectos extraordinarios.
8. El dedo más grueso de la mano.
9. Inscripción.
10. Contratiempo.
11. Que viene con el nacimiento.
12. Compuerta de canal.
13. Paloma torcaz.
14. Engañar, alucinar.
15. Ser fabuloso, mitad mujer, mitad pez.
16. Ligereza.
17. Que tiene ansia de algo.
18. Organización del Tratado del Atlántico Norte.

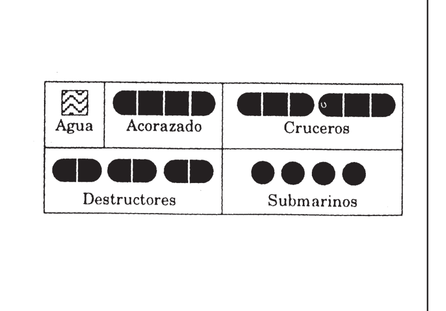
LAS PALABRAS SE FORMAN CON ESTAS SILABAS

a, a, a, an, bau, bo, bre, ca, can, car, car, ce, cí, clu, co, dad, e, e, em, em, es, fe, ga, gar, gí, gra, in, la, le, li, lo, lo, ma, ma, mi, mo, na, na, no, o, pa, pa, per, pí, pis, pul, re, sa, si, sio, so, ta, tan, to, to, to, u, ve, yo.



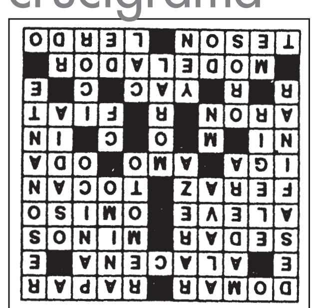
BATALLA NAVAL





SOLUCIONES

crucigrama



grillas de mente

1. ECOLOGIA./ 2. MALAYO./ 3. EMPACAR./ 4. ABOGACIA./ 5. MITOMANO./ 6. CALIBRE./ 7. UTOPISTA./ 8. PULGAR./ 9. EPIGRAFE./ 10. PERCANCE./ 11. INNATO./ 12. ESCLUSA./ 13. PALOMO./ 14. EMBAUCAR./ 15. SIRENA./ 16. LEVEDAD./ 17. ANSIOSO./ 18. OTAN.

"Cambia tu pensamiento y cambiará tu mundo."
Anónimo

batalla naval

